QUESTIONI DI CRITICA

DI

ARTURO GRAF

TORINO
ERMANNO LOESCHER
Librajo della R. Accademia delle Scienze
1889

QUESTIONI DI CRITICA

I.

Se fosse possibile, con una sola parola, qualificare e definire il secolo ingombro e tumultuoso in cui viviamo, bisognerebbe, senza più, chiamarlo il secolo della critica. Così dentro come fuori, così in basso come in alto, negli ordini del pensiero e in quelli dell'azione, la vita presente e la presente civiltà rivelano l'intimo travaglio e il fermento dello spirito critico. Altri indaghi le origini di quello spirito, ne segua i moti, ne misuri gl'incrementi, e distinta e specificata la critica secondo gli obbietti e gli intendimenti suoi, discorra dei metodi e dei confini proprii di ciascuna specie: io qui non intendo parlare se non di critica letteraria, datamene l'occasione da un recente libro in cui se ne ragiona di proposito e largamente. Essendo sterminato, anche qui da noi, il numero di coloro che s'impancano a critici, e pochissimi quelli che abbiano cercato di darsi conto, in qualche maniera, delle ragioni e delle condizioni della critica, l'argomento che ho preso a trattare non parrà forse privo di opportunità e d'importanza.

Il libro cui accennavo s'intitola, non senza qualche po' di jattanza, *La Critica scientifica*, ed è opera di un giovane letterato francese, Emilio Hennequin (1), prematuramente rapito agli studii la state scorsa. Notato, nelle prime pagine, come alla critica soggettiva, governata dal preconcetto e dal sentimento, si sia venuta sostituendo a poco a poco la critica oggettiva o scientifica, l'autore passa a discutere gl'intendimenti e il metodo di questa seconda critica, a denotar la quale foggia, ma senza mostrarsene troppo pago egli stesso, il nome ponderoso di estopsicologia.

(1) *La Critique scientifique par Émile Hennequin*, Parigi, 1888.

Ecco in breve le sue idee, le quali io intendo esaminare solo in quanto si riferiscono all'opera letteraria, al libro.

La critica scientifica si propone di risalire dal libro al suo autore, dall'autore al gruppo degli ammiratori e seguitatori suoi. Il problema di cui essa deve procacciare la soluzione, potrebbe essere enunciato in questi termini: dato tale libro, definire e descrivere psicologicamente il suo autore; dato tale autore, definire e descrivere psicologicamente il gruppo di persone cui il libro piace, e che possono considerarsi come ammiratori e fautori dell'autore. La critica scientifica giunge alla soluzione del problema, percorrendo tre gradi; il primo segnato dall'analisi estetica, il secondo segnato dall'analisi psicologica, il terzo segnato dall'analisi sociologica. Nel primo grado essa si studia di riconoscere e di circoscrivere le emozioni che l'opera letteraria suscita nell'animo del lettore o dell'uditore, e scevera gli elementi di cui si generano e i mezzi che procacciano quelle emozioni, cioè a dire (trattandosi, per esempio, di un romanzo) il vocabolario, la sintassi, la retorica, il tono, la composizione, i personaggi, i luoghi, l'intrigo, le passioni, il soggetto, tutto ciò insomma che costituisce la materia e la forma del libro. Nel secondo grado la critica risale, per via d'induzione, dal libro analizzato al suo autore, dalle particolarità estetiche del libro alle particolarità psichiche dell'autore, ai fatti mentali da cui quelle derivano e di cui sono la necessaria espressione, per giungere poi, mediante il coordinamento dei fatti mentali così rintracciati, alla ricostruzione ipotetica della psiche entro cui si raccolgono. Nel terzo ed ultimo grado finalmente, la critica, movendo dal principio che l'opera d'arte non commuove esteticamente se non le persone di cui ritragga, co' caratteri suoi, le particolarità psichiche, le persone, cioè, le quali abbiano un organismo mentale analogo a quello dell'autore che l'ha concepita e prodotta, riscostruisce psicologicamente, sul modello già prima ricostruito dell'autore, l'intero gruppo degli ammiratori e dei seguaci.

La dottrina che ho brevemente esposta non è tutta nuova. Il libro fu sempre considerato come una specie di documento psicologico, come un segno dell'animo ond'è uscito. Il detto celebre del Buffon, *lo stile è l'uomo*, esprime parte soltanto di una verità sempre e universalmente sentita, cioè che l'uomo non può non trasfondere sè nelle opere sue. Il nostro autore, per una parte, allarga molto i termini di quella corrispondenza; per una

altra, dà all'intero procedimento analitico ed induttivo un carattere di rigore e di esattezza, che potrà piacere agli spiriti sistematici, ma che difficilmente mai si accorderà con le condizioni del sapere effettivo, sieno pure quali e quanti si vogliano in avvenire gli accrescimenti della psicologia costituita in iscienza. Certo, nel libro di lui sono molte idee ingegnose; ma non pare ch'egli siasi reso pienamente conto di certe difficoltà, e taluna delle opinioni ch'ei mette innanzi è indubitatamente erronea.

Notiamo una cosa anzi tutto. Egli non considera l'opera d'arte altrimenti che come un segno. L'estopsicologia (son queste le sue proprie parole) non giudica il merito dell'opera d'arte e dei mezzi generali che vi sono adoperati: tale ufficio spetta all'estetica pura e alla critica letteraria: essa non considera l'opera d'arte in sè stessa, nel suo scopo, nella sua evoluzione; ma solo in quanto le particolarità sue sieno espressione di certe particolarità psichiche e sociali. Il Taine aveva già detto, in forma più risoluta ed esclusiva, nella Introduzione alla sua *Histoire de la littérature anglaise*: *Pourquoi étudiez-vous la coquille, sinon pour vous figurer l'animal? De la même façon vous n'étudiez le document qu'afin de connaître l'homme; la coquille et le document sont des débris morts, il ne valent que comme indices de l'être entier et vivant. C'est jusqu'à cet être qu'il faut arriver; c'est lui qu'il faut tâcher de reconstruire. On se trompe lorsqu'on étudie le document comme s'il était seul. C'est traiter les choses en simple érudit, et tomber dans une illusion de bibliothèque.* Queste parole dell'illustre scrittore contengono una esagerazione pericolosa. Il documento, cioè a dire il libro in questo caso, può e deve, senza dubbio, esser considerato come un segno; ma può anche e deve essere considerato in altro modo. Come ogni altra opera d'arte, come il quadro e la statua, come il monumento architettonico e lo spartito musicale, il libro è cosa che sta da sè, che ha un valor proprio. Di cento lettori dell'*Orlando Furioso* e del *Don Chisciotte*, novanta, a dir poco, non si curano punto di sapere che uomini sieno stati Ludovico Ariosto e il Cervantes, come e dove sieno vissuti, in quali condizioni di animo abbiano pensati e scritti i libri loro. Degli artefici che modellarono e scolpirono il Laocoonte conosciamo a mala pena i nomi e la patria, e non sappiamo con certezza il tempo in cui vissero; ma questa poca cognizione, o per dir meglio questa ignoranza, non nuoce gran che alla emozione estetica che noi risen-

tiamo in contemplarlo. Il sapere che la musica del *Matrimonio segreto* fu scritta da Domenico Cimarosa, nato in Aversa o in Napoli, educato nel conservatorio di Santa Maria di Loreto, vissuto più tardi nella corte di Caterina II di Russia e in quella di Leopoldo II d'Austria, non accresce in nessunissima guisa il piacere che noi proviamo in udirla. Certo, la cognizione minuta ed esatta del carattere e della vita dell'autore, e delle condizioni di tempo e di luogo in cui questi ebbe a pensare, a comporre, a produrre, agevola e rende più piena l'intelligenza dell'opera d'arte, e, in più particolar modo dell'opera letteraria; ma nulla, o ben poco, e di rado, conferisce alla emozione estetica che quell'opera suscita in noi, se pure, come accade talvolta, non l'altera e non l'offusca. Per quanto io so, nessuno mai ebbe a dolersi che la fitta oscurità in cui stassi involta la persona di Omero, e il dubbio stesso circa l'esistenza di lui, abbiano, come che sia, menomata la virtù estetica dell'*Iliade* (1). Voi potete dunque studiare il libro per sè stesso, nei suoi elementi, nella sua struttura, nel suo carattere, nelle ragioni di ciò ch'egli opera sull'animo altrui, a quella stessa guisa che il botanico studia una pianta, quale individuato organismo, prescindendo dalle svariate condizioni di clima, di suolo, di coltura, e altre simili, che la fanno qual è. Ma voi potete ancora considerare il libro sott'altro aspetto. Voi potete considerarlo quale anello di una catena, quale termine di una serie, quale individuo di una specie morfologicamente variabile, che sorge, si qualifica, prospera, deperisce, sparisce; e così considerandolo, voi vi argomentate di ritrovare i nessi e le cognazioni che lo congiungono alle forme che precedono, alle forme che susseguono, e di determinare il grado della variazione segnata per esso. La cognizione della natura psichica e della vita dell'autore, e dell'altre condizioni tutte in cui il libro ebbe a prodursi, vi sarà in cotal caso di gran giovamento. Fi-

(1) Non vorrei aver l'aria di affermar troppo e troppo recisamente. Il libro non produce emozione estetica in noi se non quando è inteso, e tanto più larga ed intensa emozione produce quanto più largamente e intensamente è inteso. Ora, ci sono libri i quali non s'intendono per intero se non quando se ne conosca bene l'autore, e le condizioni in cui furono composti. Esteticamente parlando, i libri più perfetti sono quelli che manco abbisognano di tale conoscenza. Tutto ciò vorrebbe essere chiarito con minuta discussione e opportuni esempi, di che non è il luogo.

nalmente voi potete considerare il libro come un prodotto, e in tal caso la cognizione delle cause tutte che concorsero a produrlo, sieno esse di qual natura si vogliano, vi sarà indispensabile.

I tre aspetti, sotto a' quali io dico che il libro può essere considerato, rispondono a tre gradi di cognizione, disposti in ordine ascendente di complessità, e legati tra loro da un vincolo pure ascendente di dipendenza, non potendosi avere la cognizione del secondo grado senza quella del primo, nè la cognizione del terzo senza quella del primo e del secondo. Per essi l'intero studio, statico e dinamico, si esaurisce.

In nessuno di questi tre gradi il libro è considerato come *segno*. Ora, il Taine sembra non volere che si consideri altrimenti, e l'Hennequin espressamente serba il nome di critica scientifica alla sola estopsicologia, alla scienza cioè che studia il libro in quanto è segno di certe particolarità psichiche e sociali. Ma, o io m'inganno forte, o c'è qui sotto un grosso equivoco per non dire un grosso errore. Tanto al Taine, quanto all'Hennequin, si potrebbe, parmi, dire così: l'opera d'arte è *anche*, senza dubbio alcuno, un segno, e voi operate legittimamente quando di questo segno vi giovate per ricostruire un uomo, un gruppo d'uomini, un ambiente, un periodo storico; ma quando ciò fate, non fate più della critica d'arte, e tanto meno della critica scientifica d'arte, ma fate della psicologia sociale e storica. La zoologia è la scienza che studia gli organismi animali, non in quanto possono essere segno di certe forze fisiche e chimiche, ma in quanto sono per lo appunto organismi, soggetti a certe leggi biologiche, aventi una storia. La critica scientifica d'arte è la scienza che studia l'opera d'arte, non in quanto sia segno di uno spirito, o di molti spiriti, o di una condizione di vita storica, ma in quanto è formazione estetica, qualificata così e così, in tale e tale modo congiunta, effetto di tali e tali cause. O pure la critica d'arte può anche considerare l'opera d'arte come un segno; ma quando il fa, il fa non in servigio della biografia e della storia, ma in servigio proprio, per meglio giungere alla cognizione delle cause e degli effetti di quell'opera d'arte ch'essa studia. Certo che nella pratica queste distinzioni e queste limitazioni perdono alquanto di lor precisione e anche di loro opportunità; ma in teorica vogliono essere rigorosamente osservate.

II.

Passiamo ora ad esaminare un po' più da vicino la nuova scienza cui l'Hennequin dà il nome di estopsicologia, e discutiamone le ragioni, i mezzi, il fine.

Il nostro autore s'accorda col Taine in considerare l'opera d'arte quale un segno; ma l'accordo cessa poi quasi subito, e si muta anzi in opposizione risoluta. Il Taine sostenne ripetutamente in parecchi dei libri suoi, che la letteratura di un popolo, ed ogni singolo monumento di essa (per non parlare dell'altre arti) sono prodotti e necessariamente determinati da tre fattori: la razza, l'ambiente (fisico e storico), il momento; o, com'egli anche dice: la energia interna, la pressione esterna, l'impulso acquistato. A questo proposito l'Hennequin nota: « Le teoriche esposte dal Taine sono probabili, e può darsi che si riesca o prima o poi, tenendo conto dei temperamenti suggeriti dall'esperienza, a dimostrarne la verità; ma a me non sembrano esse, nè giuste nel rigor loro, nè verificabili esattamente, nè, per conseguenza, di tale sicurezza nell'applicazione, che se ne possa far uso come di un metodo d'investigazione storica ». E mette innanzi le teoriche proprie, le quali dovrebbero essere assai più sicure, assai più facilmente verificabili, e che noi, in iscorcio, abbiamo veduto già quali sieno.

Lasciamo stare quella parte di esse che concerne l'analisi estetica, ov'è pure qualche cosa che potrebbe dare argomento a critica, e veniamo a quella che concerne l'analisi psicologica. Le particolarità del libro sono segni delle particolarità psichiche dell'autore, e si deve poter dalle une risalire alle altre. In teorica sì certamente; ma in pratica gli è e sarà sempre un' altra faccenda. Fra tali e tali elementi del libro e tali e tali elementi della psiche dell'autore v'è, senza dubbio, una relazione; ma questa relazione può esser diretta o indiretta, mediata o immediata, durevole o transitoria, e secondo che varia il modo della relazione, varia ancora il valore del segno, e se il modo della relazione ci è ignoto, la *lettura* del segno sarà facilmente erronea e la definizione del *segnato* fallace. Ora, il libro ci dà bensì il segno; ma non, di solito, la qualità propria della relazione. Che l'autore deve necessariamente metter sè nell'opera sua è un fatto; ma ch'egli non ci si mette tutto è pure un fatto. Molte volte non ci si mette se non dimezzato. Di quanti scrittori, e non degli

ultimi, non fu egli detto ch'erano in loro come due uomini, dei quali l'uno si lasciava vedere nella vita, l'altro nei libri? I poeti, quando compongono, sono in una specie di condizione irregolare: quale condizione rivelerà l'analisi psicologica, l'irregolare o la regolare? Io leggo due romanzi consecutivi di Emilio Zola, *La Terre* e *Le Rêve*, di cui l'uno sembra essere per molti rispetti il rovescio dell'altro: a qual conclusione chiara e precisa potrò riuscire circa i pensieri e gli affetti più famigliari all'autore, circa i gusti suoi, le sue tendenze, i suoi propositi? Non v'è quasi scrittore che o poco o molto non si pieghi a certe esigenze del tempo suo, non segua certi andazzi, non si adatti a qualche forma d'imitazione; come farò io a sapere s'egli ciò fa obbedendo naturalmente al proprio temperamento artistico, oppure in forza di ragioni che nulla han di comune coll'arte? E senza questa conoscenza è impossibile ch'io rifaccia quella psiche.

Non giova moltiplicar le obbiezioni. Perchè l'analisi psicologica preconizzata dal nostro autore potesse dare i frutti ch'egli spera, bisognerebbe ch'essa divenisse così precisa, così sicura, così facile ad adoperare come è l'analisi algebrica, e ancora non basterebbe. L'idea di rifare un uomo *argomentandolo* dal suo libro, come il paleontologo rifà un animale di razza estinta, argomentando da un femore o da una scapula, è un' idea seducente, ma chimerica e pericolosa. L'analisi psicologica può rendere molti servigi, e più ne renderà come più la psicologia stessa andrà acquistando rigore e pienezza di scienza; ma le indicazioni che essa darà saranno sempre generalissime, e serviranno solo a far riconoscere la *specie psicologica*, se così posso esprimermi, a cui lo scrittore appartiene, non a determinare e descrivere la sua *individualità* psicologica. Da essa non potrà ricavarsi, come l'autore immagina, una « nozione esatta, compiuta e definita » dell'anima dello scrittore; ma solo una nozione approssimativa, parziale ed incerta, salvo che lo scrittore abbia, nelle parole, manifestato ed espresso sè medesimo per modo che non ci sia più bisogno d'interpretar *segni*, ma solo d'intendere *proposizioni*. Per avere quella nozione esatta, compiuta e definita, il critico e lo storico dovranno ricorrere ad ogni altro possibile mezzo d'informazione, giovarsi di tutti gli ajuti, attingere a tutti i fonti della biografia. Non v'è cultore di storia letteraria il quale non sappia come alle volte un piccol fatto, una piccola azione della vita intima e giornaliera, colti sul vivo, spargano più lume sul carattere di

uno scrittore di quello faccia un intero volume. Vero è che il nostro autore pone, dopo l'analisi, la sintesi psicologica; ma non la vuol se non dopo, e censura quei critici che per giungere « a determinare l'individualità di un artista, fanno uso simultaneamente della storia della sua vita, dell'etnologia, delle dottrine concernenti l'eredità e l'ambiente, dell'analisi diretta delle opere ». Egli vuole che dall'analisi psicologica dell'opera si ricavi lo schema mentale di chi la fece, e si disponga poi e si ordini dentro a sì fatto schema, e intorno ad esso, gli elementi tutti costituenti la vita, così che si vegga apparire da ultimo, nella sua integrità, l'uomo fisiologico, l'uomo vivo, senziente, pensante, operante. Ma perchè formar quello schema sulle sole tracce rivelate dal libro, con pericolo di doverlo scomporre la prima volta che non quadri a dovere? Forse che gli atti della vita non sono rivelatori dell'anima al pari e più dei libri? E se sono, perchè non giovarsi di essi per giungere alla cognizione di quell'anima, perchè non giovarsi di tutto quanto può porgere un indizio, può dar fondamento a una congettura, può richiamar l'attenzione sopra una probabilità? Lungi dunque dal raccomandare al critico di non usare simultaneamente più mezzi d'indagine, bisogna raccomandargli di usarli simultaneamente tutti, e di cercare negli uni la conferma, la correzione o la negazione dei risultamenti ottenuti con gli altri, mantenendo l'intera investigazione in uno stato di mobilità obbediente, finchè non sia giunta a raccogliere gli elementi di cui ha bisogno, le certezze e le probabilità per il cui conseguimento si affatica.

III.

L'Hennequin nega, non senza qualche contraddizione tuttavia, che le razze abbiano un' indole propria e distinta, nega, in altri termini, l'esistenza stessa delle razze, e s'ingegna di confutare il Taine, il quale considera come di gran momento, nello studio delle letterature, e di tutte le arti in genere, la notizia larga e precisa dello spirito di razza. L'opinione ch'egli sostiene, e che altri già ebbe a sostenere prima di lui, non merita troppa discussione. Sieno quali esser si vogliano le cagioni per le quali popoli usciti da un medesimo stipite, riescono, in capo di certo tempo, a presentare carattteri fisici e morali più o meno diversi,

il fatto di tale diversità è innegabile e cade a dirittura sotto l'osservazione volgare. Nelle letterature popolari di tutti i paesi abbondano i detti proverbiali intesi a raccogliere e significare in forma epigrammatica, e non di rado con maligna intenzione, il carattere proprio di tale o tal altra gente. Come esiste il tipo etnico fisico, così esiste il tipo etnico mentale. Certo, questo tipo non è assoluto, non è invariabile. Esso comporta molte eccezioni, e muta, più o meno rapidamente, col mutare dei tempi, col variare dei casi. Pure, taluna volta, anche dopo secoli passati, anche dopo rivolgimenti storici profondi, serba tanto di suo carattere primitivo da poter essere facilmente riconosciuto. Chi, nelle memorande pagine di Tacito, non ritrova descritte alcune delle virtù fondamentali proprie, oggi ancora, del popolo tedesco? e chi nei Francesi dell'età presente non riconosce i Galli dipinti da Giulio Cesare, da Strabone e da Diodoro Siculo? L'Hennequin ha ragione quando dice che, ad ogni modo, lo spirito di razza non può ajutarci gran fatto a intendere il carattere proprio di un determinato scrittore, singolarmente preso, e che ogni letteratura ha scrittori i quali, anzichè conformarsi allo spirito della razza, sembrano porsi in aperta contraddizione con esso; ma ciò che serve poco nel caso singolo, serve moltissimo nella universalità dei casi, ed è fuor di dubbio che una letteratura, considerata nella totalità sua, appare come impregnata dello spirito del popolo che l'ha prodotta, è l'opera e l'espressione di quello spirito. La legge di eredità sembra spesso obliterata nel passaggio dall'ascendente al discendente, nell'individuo singolarmente considerato, ma riappare con tutta l'intensità che l'è propria nel complesso largo delle generazioni e delle cognazioni, nella tribù e nella gente. Senza dubbio, i caratteri che distinguono tuttora i varii popoli civili si vanno man mano attenuando, in grazia di quella stessa civiltà, comune a tutti in gran parte, cui essi partecipano, e tendono manifestamente a sparire; ma è ancora lontano il giorno in cui il critico e lo storico potranno, senza danno degli studii loro, trascurarne l'esame e trasandarne gli effetti.

Vedremo or ora quale ragione induca l'Hennequin a negare la razza; vediamo intanto quali sieno le opinioni sue circa l'ambiente. Di tutto il libro è questo il punto sul quale mi preme maggiormente d'insistere.

IV.

Il nostro autore non è certamente nel torto quando afferma che nelle condizioni presenti della etnografia non si ha, nè uno insieme di osservazioni sicure, nè una legge definita e formulata, che pongano in grado di conoscere quale influsso i caratteri climatici, geografici o pittorici di un paese esercitino sulla popolazione che l'abita. Egli va ciò nondimeno tropp' oltre con questa sua affermazione. Che le temperature estreme, il freddo polare e la caldura equatoriale, sieno, per citare un esempio, sfavorevoli all'operosità dello spirito, e sfavorevoli per conseguenza alla civiltà, è cosa risaputa universalmente. Se il così detto nervosismo americano, tanto diffuso negli Stati Uniti, dipende in parte, secondo che da medici di grande autorità si vede attestato, dalla qualità del suolo e del clima, più particolarità della vita e della civiltà americana si potranno riferire, in giusta misura, alle condizioni dell'ambiente fisico. Comunque sia, gli è certo che l'ambiente fisico non dà ragione, salvo forse alcun caso eccezionale, di un' arte fiorita in esso, e che ebbe torto il Taine, quando volle collegare certe forme e certi caratteri dell'arte greca a certi aspetti della penisola abitata dai Greci (1).

(1) Ebbe torto perchè volle entrar troppo nel particolare, mentre in così fatto argomento è mestieri tenersi sulle generali e contentarsi di semplici raccostamenti, di riscontri e di analogie. Che la fantasia di un popolo, per esempio, prenda colore dal cielo sotto cui quel popolo vive, è qualche cosa più che una semplice congettura; e, per tornare al popolo greco, chi non vede che tutta la sua storia, e tutta l'arte per conseguenza, sarebbero state affatto diverse, se invece d'abitare la penisola cui diede il suo nome, esso avesse abitata una regione dell'Asia centrale? Lo stesso Hennequin dice del resto: « Che l'ambiente fisico eserciti un influsso è probabile; ma tale influsso è debole e stenta un gran pezzo a farsi sentire. Quanto poi al modo con cui l'esercita, e alla impronta che può lasciare di sè, noi non sappiamo nulla, e non possiamo da una causa sconosciuta dedurre effetti ipotetici ». Anche qui peraltro ci sarebbe da muovere una obbiezione. Se l'influsso è, come dite probabile, gli è pur probabile che la scienza riesca un giorno a conoscerne i modi e le leggi. Allora lo studio di esso ritroverebbe necessariamente il suo posto nella critica scientifica. Voi nella critica scientifica accogliete un'analisi psicologica che è ancora di là da venire; perchè ne volete escludere le indagini concernenti l'ambiente fisico?

Dopo l'ambiente fisico, l'ambiente storico. Herbert Spencer mostrò come la vita fisiologica consista in una corrispondenza tra l'essere organato e l'ambiente, cioè a dire in un adattamento di quello a questo. Il nostro autore insorge contro la dottrina del filosofo inglese, e censura, in genere, il concetto che della vita si sono formati i seguaci della dottrina dell'evoluzione e le definizioni che essi ne dànno. Secondo lui la vita è essenzialmente segregazione e resistenza. Non discuto l'opinion sua; noto solamente che le sta contro tutta intera una delle più salde e comprensive ipotesi della scienza contemporanea, l'ipotesi della variazione delle specie. Quella opinione spiega ciò ch'egli dice dell'ambiente storico e dell'influsso che si suppone esercitato da esso. Tale influsso, egli dice, fu veramente vigoroso nelle età più antiche, quando le società umane erano assai più omogenee che ora non sieno, quando imperava tirannico il costume, e tutti gli spiriti erano come foggiati sopra un solo esemplare. Col volger dei secoli, crescendo la civiltà e la vita disimpacciandosi da quegli antichi ritegni e uscendo da quelle stretture, l'uomo acquista gradatamente la libertà, e si emancipa sempre più da ogni influsso esteriore. L'ambiente storico non esercita influsso alcuno sopra i genii più poderosi, come Eschilo, Michelangelo, il Rembrandt, il Balzac, il Beethoven, e quell'influsso cessa pressochè interamente nelle società più incivilite, nell'Atene dei sofisti, nella Roma degli imperatori, nell'Italia del rinascimento, nella Francia moderna e nell'Inghilterra moderna.

Tale, in succinto, il pensiero dell'autore, il quale, giova dirlo subito, mostra di non avere avuto un concetto molto chiaro di ciò che l'ambiente sia e del modo con cui si viene esercitando il suo influsso. Per provare che tale influsso in realtà non esiste, egli fa osservare come abbondino in ciascuna letteratura, in ciascun periodo letterario, ingegni contemporanei e pur profondamente diversi, talvolta anzi a dirittura contrarii. Una stessa causa, egli dice, non può produrre effetti opposti. Ma l'errore sta appunto nel credere che l'ambiente sia una causa unica ed uniforme, ed anche nel dimenticare che quando pur fosse tale, esso opera in concorrenza con più altre cause. In effetto, sotto il nome unico di ambiente parecchie cause si comprendono; in altri termini l'ambiente non è uniforme, ma è vario; non è uno, ma è molteplice, e potrebbe assomigliarsi ad un

mare in cui numerose correnti si movessero, le une superficiali, le altre profonde, quelle in un verso, queste in un altro. Ciascun gruppo di sentimenti, d'idee, d'interessi, formatosi storicamente sotto il titolo della religione, della politica, della filosofia, ecc., ecc. nell'ámbito della vita sociale, dà luogo a una particolar corrente, la quale è favorita qua, contrastata là, deviata più oltre. Gli spiriti singoli vivono come immersi in questo mare rimescolato; ma non tutti senton l'azione delle stesse correnti, e mentre l'uno è spinto in una direzione, l'altro è spinto in un' altra. Di qui le differenze e i contrasti, i quali provano, non la mancanza, ma la varietà e la molteplicità dell'influsso.

Che tale influsso sia stato più largo e più intenso nel tempo antico e nelle società primitive, e sia molto meno largo e meno intenso nel tempo moderno e nelle società che fruiscono di raffinato incivilimento, è assai più vero in apparenza che in sostanza. L'ambiente ancor esso è soggetto alla suprema legge che governa la vita dell'universo, e che primo lo Spencer pose in evidenza, il graduato passaggio dall'omogeneo all'eterogeneo. La cresciuta eterogeneità, moltiplicando e variando l'influsso, fa nascere l'illusione di una libertà maggiore, e sì fatta illusione è poi accresciuta dal fatto che l'uomo moderno, potendo, dirò così, mutar luogo dentro la società cui appartiene, e fuori ancora di essa, può pure sottoporsi successivamente a nuovi e differenti influssi. Quando siasi bene inteso ciò, certe obbiezioni messe innanzi dal nostro autore perdono ogni gravità e si ribattono facilmente Il fatto, ch'egli allega, di scrittori i quali piacquero fuori del loro paese, o nel loro paese sì, ma più o men lungo tempo dopo che scrissero e misero in luce le opere loro, non prova nulla contro la teorica dell'ambiente.

Vediamo prima il secondo caso. Supponiamo che in un dato ambiente una corrente siasi formata, debole in sul principio ed incerta, ma tale tuttavia che, per un' insieme di cause storiche, sia destinata a diventar col tempo forte e determinata. Uno scrittore, preso nel suo moto, scrive un certo numero di libri, i quali si risentono profondamente dell'influsso. I libri non piacciono; e perchè non piacciono? perchè la più parte del pubblico si trova fuori di quell'influsso, e non sente e non pensa come l'autore. Ma passano gli anni, pochi o molti secondo i casi, e quell'influsso si allarga, si rinforza, e si esercita sopra un numero sempre crescente di persone; ed ecco che i libri, i quali

avran forse contribuito a produr tale effetto, cominciano a piacere, e ad acquistar voga. L'autore, ch'era quasi ignorato, diventa celebre. Tale, a un di presso, fu il caso del Balzac, il quale, tenuto in poco conto da vivo, diventò, dopo morto, capo di una scuola, e di una scuola molto numerosa e molto applaudita. Se si cercano le ragioni di così fatta vicenda, si vede che il moderno naturalismo in arte è dovuto a un complesso di cause, tra le quali la principale forse è il prevalere della coltura scientifica e dello spirito scientifico; che queste cause, nel tempo in cui il Balzac prese a scrivere, già lavoravano, ma debolmente ancora, e in modo poco palese; che, passando gli anni, l'opera loro si andò facendo sempre più vigorosa e manifesta. Gli esempii di scrittori che precorsero in qualche modo i tempi loro sono tutt'altro che rari: non si dimentichi a tale proposito che l'artista, generalmente parlando, ha una sensitività più squisita che non gli altri uomini, e che mercè di tale sensitività egli avverte prima degli altri i moti nascenti dentro l'ambiente sociale.

L'altro caso, che ho indicato, non presenta maggiori difficoltà e si spiega in consimile modo. In un determinato ambiente si muove, formata da molto o da poco tempo, una certa corrente, ma debole e combattuta. Uno scrittore soggiace all'azione sua e rimane oscuro nel proprio paese. Ma una corrente in tutto simile a quella si muove larga e vigorosa in un altro ambiente sociale, e in quell'ambiente lo scrittore avrà il riconoscimento e la gloria che gli mancarono in patria. Rechiamo un esempio, tolto alla storia letteraria nostra. Il gusto del meraviglioso magico od ascetico, non fu mai molto vivo in Italia. Le grandi leggende medievali sono, quanto all'origine, pressochè tutte estranee al nostro paese, e di tutte le cronache di quella età, le italiane sono le più povere di racconti meravigliosi. Col sopravvenire e col procedere del Rinascimento quel gusto si attenua ancora. Tuttavia il gusto c'è, e dà luogo a certa corrente, debole sì, e come dissipata, ma tenuta pur viva e alimentata dalle fiabe popolari, che si trasmettono di generazione in generazione. Le *Piacevoli Notti* dello Straparola e il *Pentamerone* del Basile la rivelano, quelle nel secolo XVI, questo nel XVII. Poc'oltre il mezzo del secolo scorso uno scrittor veneziano, Carlo Gozzi, si trova, per un complesso di cause che a noi non importa ora di rintracciare, come trasposto in quella corrente. Egli scrive le *Fiabe drammatiche*, le

quali ottengono una voga veramente straordinaria. Ma tale voga non è provocata da quella corrente, è provocata da altre cause: queste cause cessano, e la voga cessa, e l'opera di Carlo Gozzi è dimenticata, o si ricorda solo per farne biasimo. Ciò avviene in Italia; in Germania avviene l'opposto. I Tedeschi giudicano Carlo Gozzi un autore drammatico di prim'ordine, lo studiano, lo imitano, ne ristampano e ne traducono le opere. Perchè? per più ragioni probabilmente; ma anzi tutto perchè quella corrente di meraviglioso che in Italia è debole e dissipata, in Germania è poderosa e raccolta.

Ragioni del medesimo ordine spiegano come un popolo possa imitare la letteratura di un altro. Tale è, come tutti sanno, il caso del popolo romano, che giunto a certa età di sua storia, prese a imitare la letteratura greca. L'Hennequin reca innanzi questo caso come una obbiezione grave contro la dottrina dell'ambiente, e non è. Nè la razza, nè l'ambiente, egli dice, possono darne ragione; fu l'aristocrazia di Roma quella che trovò la letteratura di Grecia conforme alla condizione ed ai gusti suoi, e che prese per questo a imitarla. Ma qui mi pare si perda a dirittura il senso della storia. Gli scrittori romani imitano la letteratura greca; ma perchè propriamente la greca? avrebbero essi potuto, per esempio, imitare la letteratura ebraica? se dite di sì, cadete in una assurdità manifesta; se dite di no, distruggete voi stessi la vostra obbiezione. Secondo voi fu il raffinamento dell'aristocrazia romana quello che dettò la imitazione; ma tale raffinamento non costituiva esso per lo appunto un ambiente intellettuale e morale? e non era esso la conseguenza di tutto un ordine di precedenti storici? e non doveva esso, dati i caratteri che lo distinguono, e date più altre condizioni della vita di Roma in quel tempo, condurre fatalmente alla imitazione della letteratura greca? Chi lo afferma è certo assai più nel vero di chi lo nega.

L'Hennequin da ultimo vuole, come abbiamo veduto, interamente sottratti a qualsiasi influsso dell'ambiente i genii maggiori. Quale influsso mai, dic'egli, può spiegare la dolcezza di Virgilio in mezzo alla brutalità delle guerre civili? Si può rispondere, prima di tutto, che la ragione di quella dolcezza è da cercar forse nella eredità e non nell'influsso dell'ambiente; ma si può rispondere anche in modo più diretto. Le guerre civili non avevano mica disseccate le sorgenti tutte della umanità e della gentilezza; alcune anzi esse avevano potuto farle più copiose e più

vive. Tutti sanno come certe virtù si ritemprino a contatto del vizio, come, combattute o negate, si affermino. I contrarii a vicenda si provocano, e l'azione suscita la reazione. I martiri cristiani fioriscono fra la putredine e il lezzo della corruzione pagana. Gli è indubitato che ai tempi di Virgilio c'è, starei per dire, nell'aria, uno spirito di carità che prepara l'avvenimento del cristianesimo. La rapidissima diffusione della nuova fede in tutto il mondo pagano prova l'esistenza di un ambiente atto a riceverla, e questo ambiente potrebbe spiegare la dolcezza di Virgilio. Ad ogni modo l'esempio del massimo epico latino è tutt'altro che favorevole alla opinione da me combattuta. L'*Eneide* è, senza dubbio, opera di Virgilio; ma è, più ancora, opera del popolo romano e frutto della sua storia. Si può immaginare l'*Eneide* fatta da un altro poeta; non la si può immaginare sòrta da una altra storia, in mezzo ad un altro popolo. L'azione sua è data essenzialmente dalla tradizione romana e il suo spirito è lo spirito stesso della Roma augustea.

Se veramente i genii sfuggono all'azione dell'ambiente, come l'Hennequin vuole, non s'intende perchè essi dovrebbero mancare nei tempi di decadenza; mentre il mancar loro facilmente si spiega se si ammette che le cause in forza delle quali un popolo intero decade impediscono ai genii di nascere, o, almeno, impediscono loro di manifestarsi.

IV.

Ho detto che l'Hennequin non ebbe un concetto chiaro nè dell'ambiente, nè dell'influsso che l'ambiente esercita.

Egli considera lo scrittore in alcun suo carattere o atteggiamento più particolarmente proprio e individuale, e non riuscendo a scorgerne, nell'ambiente, la causa o il riscontro, dichiara senz'altro che lo scrittore non soggiace all'azione dell'ambiente. L'error suo, a questo riguardo, somiglia a quello che commetterebbe un naturalista, il quale trascurando i caratteri sostanziali di un animale o di una pianta, ricusasse, solo per certa particolarità di costume o di colore, di ascrivere l'uno o l'altra alla specie, al genere o alla famiglia cui naturalmente appartiene. Gli è così appunto che procede il volgo, il quale non ha occhi che per l'insolito e non istima importante che l'insolito; ma non è così

che procede lo scienziato vero. Ora bisogna persuadersi di questo, che tra un genio anche massimo, e l'uomo che si suol chiamare medio, è assai maggiore la somiglianza che non la dissomiglianza, è maggiore cioè, parlando qui della sola vita psichica, la parte comune che non la parte separata. Pur concedendo dunque che il genio possa sottrarsi all'influsso dell'ambiente per quella parte che è in lui originale e distinta, bisogna riconoscere che per l'altra parte, di molto maggiore, egli a quell'influsso rimane soggetto. E ciò che qui si dice del genio, si dice ancora del libro. Nel più bel libro di questo mondo, la parte che si può veramente dir nuova ed originale è poca cosa in confronto di quella che lo scrittore trova, per dir così, bella e fatta. Per poco che si approfondisca l'esame si vede che l'ambiente ha dato, in grandissima parte, se non in tutto, la materia e la forma. Ed è necessario che sia così, perchè altrimenti il libro non sarebbe inteso. Immaginiamo un romanzo quanto più si possa dire originale e nuovo: i personaggi che si muovono in esso potranno non appartenere nè al paese nè al tempo dell'autore, ma avranno tuttavia con gli uomini di quel tempo e di quel paese molte più somiglianze che dissomiglianze, avranno cioè comuni con essi i caratteri fisici e psichici essenziali; e così ancora l'azione sarà conforme alle necessità irriducibili della vita; oppure personaggi ed azione si conformeranno a certe credenze, a certi concetti mitici. La lingua, lo stile, l'esposizione saranno condizionati, e come circoscritti, dall'esigenza della intelligibilità, e via discorrendo. A qualsiasi scrittore l'ambiente, preso nel senso più largo possibile, e cooperante con l'eredità, porge tutto un mondo di rappresentazioni, di sentimenti, di pensieri, una credenza religiosa, o una filosofia e una scienza, dà insomma la sostanza della vita psichica, sulla quale poi si scrive il rabesco sottile del carattere personale. L'ambiente dà ancora la lingua, la quale ingegnosamente e giustamente fu detta una psicologia cristallizzata; e basterebbe il fatto della lingua a fermar la soggezione dello scrittore all'ambiente.

Per meglio chiarir tutto ciò ricorriamo a un esempio, e sia quello di Dante e dell'opera sua: non mi si accuserà di scegliere un ingegno mezzano, e un' opera priva di carattere. Indubitatamente Dante è uno degli spiriti più alti e più originali che mai sieno stati, e della *Divina Commedia* fu detto, non senza qualche ragione, che forma un genere a sè; e pure quanto scarsa, nell'uomo e nel libro, è la parte che si potrebbe dir nuova di fronte a quella che è semplicemente comunicata e trasmessa!

Cominciamo dall'uomo. Tutti ammettono ch'egli è un uomo del medio evo, il quale si drizza sul limitare del Rinascimento, ma senza propriamente varcarlo, e raccoglie e compendia in sè l'età che si chiude. Natura essenzialmente religiosa, egli riceve la fede sua dall'ambiente, e nulla vi aggiunge; e come l'idea religiosa è l'idea madre del suo spirito, così quell'idea è pure, a dispetto di numerosi contrasti, l'idea madre dell'ambiente. Nello stesso modo egli riceve tutto il saper suo in fatto di scienze speciali e la sua filosofia. La dottrina politica ch'egli espone sistematicamente nel *De Monarchia* è provocata dai fatti più rilevanti, dai più gagliardi conflitti della vita del tempo, è in pieno accordo con tutto un ordine di pensieri e di sentimenti che allora avevano corso, e, prima che da lui, era stata, sebbene in forma meno risoluta ed intera, esposta da altri. Così tutta la sostanza del pensiero di Dante viene dall'ambiente in cui egli vive, e le vie in cui quel pensiero si muove sono le vie in cui il pensiero del medio evo si muove. Lo stesso avviene dei sentimenti. Per dire di uno e tacere degli altri, l'amor del poeta per Beatrice sente profondo l'influsso di dottrine e di costumanze che il poeta non crea. Quell'amore si raccoglie entro lo schema dell'amore idealizzato, di cui vediam fatto oggetto, nella poesia del dolce stil nuovo, la donna angelicata, e questo amore si connette con quello che dà vita alle rime dei poeti siciliani, il quale, a sua volta, si lega a quello cantato dai trovatori di Provenza, ch'è poi come l'affondimento di tutto un ordine di concetti e di sentimenti ond'è formato lo spirito della cavalleria. Se, dopo il poeta, noi prendiamo a considerare il poema, vediamo che le cose non vanno altrimenti. Il poema nasce dalla idea religiosa, come da idea madre, e riceve impronta e carattere, e quando un impulso, e quando una limitazione, da fatti molteplici della vita di allora. Se invece di avere a patria Firenze, Dante avesse avuto a patria Napoli o Venezia, si può dire, con poco pericolo d'ingannarsi, che la *Divina Commedia* sarebbe stata, in alcune parti almeno, profondamente diversa da ciò ch'ella è; senza l'esiglio del poeta, forse non nasceva nemmeno. Il concetto stesso del poema non è nuovo, dacchè è pure il concetto di tutte le visioni senza numero, di cui, molto prima di Dante, mostrasi ricca la letteratura ascetica del medio evo. Persino di Virgilio si può dire che Dante nol torrebbe forse a guida, nè tanto onore gli renderebbe se una diffusissima leggenda, e che ha lontane le origini, non facesse dell'autor dell'Eneide il più meraviglioso dei sapienti.

Sotto qualunque aspetto dunque si guardino, Dante e l'opera sua non appajono davvero come segregati, o come un caso, starei per dire, di eterogenesi; ma mostrano anzi di avere e con l'ambiente, e con tutto un passato assai lungo, i legami più stretti, e la conformità più spiccata. All'esempio ch'essi ci porgono, altri mille, del resto, se ne potrebbero aggiungere, tolti così dalle età più antiche come dall'età moderna. Chi oserebbe negare che i profeti d'Israele sono prodotti dall'ambiente in cui sorgono? Il *Canzoniere* del Petrarca, l'epopea dell'Ariosto, si possono considerare come il risultamento finale di un lungo lavoro di preparazione, e sono, in ogni parte loro, determinati dall'ambiente. Gli scrittori francesi contemporanei, che vivono in Parigi, rivelano il complicato e tumultuoso ambiente della gran metropoli, in ogni pagina che scrivono, nella forma stessa del pensiero, nel giro della frase, nell'organamento del periodo, nell'epiteto e nel colore. Certe specie di componimento, come la commedia, il romanzo, la satira, non sogliono essere altro che l'espressione letteraria dell'ambiente mobile e vivo.

Certo, l'azione di cui son venuto discorrendo sin quì non sempre è facile a rintracciare e a riconoscere nelle singole modalità sue. La corrispondenza fra l'organismo e il suo ambiente, dice lo Spencer, è diretta e omogenea nei bassi gradi della vita, si fa diretta ed eterogenea nei gradi che a quelli immediatamente susseguono, riesce ad essere eterogenea e indiretta nei gradi più alti. Essa acquista sempre più in generalità e complessità. L'equazione diventa così sempre più difficile a stabilire; ma ciò che tale difficoltà mette in forse è il risultamento della nostra indagine speciale, non già la verità generale di quella corrispondenza, la quale ci è provata da quanto noi sappiamo di fisica e di fisiologia, di psicologia e di storia. Tutto si muove e fluisce, ma tutto a tutto si lega; tale è la legge, tale la vita delle cose. La storia varia perpetuamente, ma lento è il suo variare, e si compie in virtù di piccole accessioni, le quali, a chi non si lascia ingannare dalle apparenze, son poca cosa a paragone di ciò che preesiste. Il moto aggiunto in ogni singolo istante è poco in confronto di quello prodotto e cumulato prima, nel corso dei secoli, e il genio più poderoso riceve dall'ambiente assai più che all'ambiente non dia. Anche riguardo ai genii si addimostra vero il celebre aforismo di Linneo: *Natura non facit saltus.*

V.

Ma non la pensa così lo scrittore di cui ho preso ad esaminare e confutar le opinioni. Secondo lui non è l'ambiente che forma, in un certo senso, e in una certa misura l'artista; ma è l'artista che crea l'ambiente. Un poeta, per esempio, concepisce certo ordine di sentimenti e di pensieri, e concepitolo l'esprime. Comincia allora un lavoro di suggestione e di trasfusione, per cui ciò che era nell'anima del poeta passa negli animi di una moltitudine, più o meno numerosa, secondo i casi. La conformità, in tal modo ottenuta costituisce l'ambiente. Il principio di formazione dell'ambiente sarebbe dunque la imitazione, ed una letteratura, a cagion d'esempio, esprimerebbe l'indole di un popolo, non perchè quel popolo l'abbia comechessia prodotta, ma perchè l'ha adottata, si è compiaciuto in essa, ha glorificato gl'ingegni che di proprio impulso, indipendentemente da lui, la crearono. Questa teorica non appartiene propriamente all'Hennequin; l'aveva già esposta e sostenuta l'economista inglese W. Bagehot, il quale s'ingegnò pure di spiegar col suo ajuto, ma molto infelicemente a mio avviso, la formazione dei caratteri nazionali e di razza. Non già che tutto in essa sia falso. Lo scrittore, l'artista in genere, e più generalmente ancora il grand'uomo, opera sull'ambiente, e lo modifica più o meno, secondo che maggiore o minore è la sua potenza. Un libro può giungere ad avere, e a conservare per lunghissimo tempo, una grandissima forza plastica e modellatrice: valga per tutti l'esempio della Bibbia. Ma ciò non vuol punto dire che lo scrittore ed il libro sieno indipendenti dall'ambiente. La virtù loro viene da ciò, che avendo raccolto dall'ambiente una forza sparsa, avendola concentrata e ordinata, e avendola accresciuta di alcun particolare elemento dinamico, la riproducono in forma più definita e in condizioni di maggiore efficacia. Lo scrittore e il libro determinano meglio, coordinano, rinforzano l'ambiente, ma non lo creano.

E valga il vero. Tutti sanno quanto è difficile di mutare un ambiente. Gli uomini non accettano veramente una dottrina o un costume, se non quando sieno, sino ad un certo segno, preparati a riceverli. I missionarii hanno un bel predicare il cristianesimo alle tribù selvagge dell'Africa centrale o della Polinesia: la nuova fede non penetra negli animi impreparati e l'opera loro non muta

in modo sensibile l'ambiente. Cristo stesso non potè fare che la sua dottrina, la quale si diffuse poi così rapidamente tra i pagani, fosse accolta in Giudea. È un fatto che non si può suggerire agli uomini se non ciò che già, in qualche misura, trovasi in essi; e se così è, non si vede perchè debba ammettersi la suggestione che va dall'uno ai molti e negar quella che va dai molti all'uno. Se i grandi uomini potessero tanto, ci dovrebbero essere decadenze e risorgimenti più frequenti e più rapidi.

L'Hennequin nega il carattere della razza, e nega l'influsso dell'ambiente, a fine di costituire il grand'uomo in una specie di autonomia e di autocrazia, e di farne il supremo motore della storia. È questo un vecchio errore: i grandi uomini accelerano il corso della storia, l'alzano anche ad un livello cui non perverrebbe altrimenti; ma la storia non cesserebbe di muoversi se essi mancassero. L'ambiente varia a poco a poco da sè, in virtù della trasmissione ereditaria, la quale accumula i piccoli guadagni che pel fatto stesso della vita si producono; muta per tal modo la condizione dell'organo cerebrale in tutto un popolo, e muta in conseguenza anche la costituzione mentale di esso (1). Gli uomini di un tempo non sentono e non pensano come gli uomini di un altro. Vediamo, per esempio, che cosa dovrà avvenire in virtù di una condizione essenzialmente negativa, propria della vita dei popoli civili in questi tempi, la libertà. La libertà dà modo a ciascun cittadino di esercitare in molte più forme l'operosità sua, così mentale come pratica. Un così fatto esercizio produce aumento di certe attitudini, e questo aumento è trasmesso per eredità dal padre al figliuolo. Il figliuolo, trovandosi nelle medesime condizioni del padre, aumenta ancora quelle attitudini che già ricevette aumentate, e le trasmette a sua volta a chi nasce da lui. Accrescimento e trasmissione si ripetono così di generazione in generazione, e in capo di certo tempo lo spirito e il costume di un intero popolo son mutati più o meno profondamente. Non si può intendere in altro modo la formazione lenta e graduale di certi sentimenti; per esempio, del sentimento della natura (2).

Il complesso di dottrine estetiche e di procedimenti d'arte, che va sotto il nome di naturalismo, si spiega assai meglio se

---

1) Vedi Ribot, *L'hérédité psychologique*. 3ª ed., Parigi, 1887, p. 305.
(2) *Ibid.*, p. 312

si cerchi la ragion sua nell'ambiente anzichè nel capriccio o nel proposito di tale o tale artista. Come spiegare, in fatti, il tendere simultaneo di più arti (letteratura, pittura, scultura) al naturalismo, se non si ammette una forza in certo qual modo generale e diffusa che a tutte dia il medesimo impulso? E i campioni del naturalismo non han mancato di dire che l'impulso veniva loro dall'ambiente, e che nell'ambiente era la legittimazione del loro operato. Il pessimismo, che sovrabbonda nella letteratura contemporanea, viene per diritta via dall'ambiente. Nel medio evo è tale e tanta la virtù dell'ambiente intellettuale e morale da imprimere a una mezza dozzina di letterature, appartenenti a popoli diversissimi, un carattere di uniformità che non trova riscontro in nessun altro tempo. Come più si studiano i fattori, più si conosce che le arti tutte hanno con l'ambiente in cui fioriscono relazione di strettissima dipendenza, e che l'artista è fatto dall'ambiente assai più ch'egli nol faccia.

VI.

Dal libro l'Hennequin vuole si risalga, non all'ambiente, ma agli ammiratori, in virtù di quel principio dai lui espresso che un' opera d'arte non produce emozione estetica se non nelle persone che hanno costituzione psichica simile a quella dell'autore. Questo principio in teorica sta, ma in pratica non può dar luogo a nessun'utile applicazione. Io conosco la Bibbia e so che centinaja di migliaja d'uomini cotidianamente la leggono: che razza di congettura mai potrò fare sull'indole e sul carattere di questa moltitudine? C'è chi la legge mosso da ragioni di credenza; c'è chi la legge per raccogliervi un' alta e forte poesia; c'è chi la legge per analizzarla e per criticarla. I lettori del poema di Dante sono innumerevoli, e sa il cielo se di cento espositori e commentatori n'è uno, il quale abbia col poeta, somiglianza maggiore di quella che un uomo qualsiasi può avere con un altr'uomo qualsiasi. Gli ammiratori del Leopardi non sono tutti ammalati di leopardismo, giacchè moltissimi non guardano ad altro che alla lucidità della frase e alla fattura del verso. Non bisogna dimenticare che la coltura allarga il senso estetico, e che il senso estetico allargato permette a chi l'ha di gustare molte più forme d'arte, e di ammirar libri e pitture, edifizii e

spartiti, con gli autori dei quali egli non ha somiglianza psichica particolare. Gli è anzi a questa nuova condizione del senso estetico e del gusto che è dovuto in grandissima parte il rivolgimento a cui andò soggetta la critica in questi ultimi tempi.

L'Hennequin vuole, è vero, la sintesi sociologica come vuole la sintesi psicologica. Riconosciuta, col metodo analitico da lui indicato, l'ossatura mentale, se così può dirsi, degli ammiratori e dei fautori, il critico dovrà restituire nella pienezza e nella integrità della vita l'intero gruppo formato da essi. A tal fine egli dovrà prendere in considerazione e discutere tutti i documenti risguardanti un'opera d'arte, e atti a mostrare il modo e il grado della sua voga. L'indagine fatta così per di fuori compirà l'indagine fatta prima per di dentro. Il guajo si è che i documenti e le testimonianze non hanno un valore assoluto, e che per conoscerne il valore è necessario appunto studiare le condizioni di quell'ambiente che non si voleva prendere in considerazione. Insomma, checchè si faccia si ricasca sempre nell'ambiente.

Il libro può considerarsi come un segno, e dell'autore che l'ha composto, e dell'ambiente al cui influsso l'autore soggiacque. Molti libri presi insieme formano una letteratura, e la letteratura porge uno de' mezzi più possenti d'investigazione che la storia possegga. Con l'ajuto della letteratura, con l'ajuto dei monumenti, con l'ajuto di tutte l'altre testimonianze della vita di un tempo noi restauriamo, per quanto la condizione e delle cose e del saper nostro il concede, l'ambiente di quel tempo, nella varietà e complessità sua, con le correnti molteplici, coi numerosi contrasti. Conosciuto l'ambiente, possiamo ridiscendere da esso al libro, o ad un'altra qualsiasi opera d'arte, e intender meglio, se non appieno, com'essa siasi prodotta, quale sia, rispetto all'ambiente stesso, la dipendenza sua e del suo autore. Abbiamo qui dunque un doppio procedimento, quale usa in tutte le scienze; induttivo nel primo grado, deduttivo nel secondo.

Come ho detto già, non è mai cosa agevole, e spesse volte è cosa soprammodo difficile, determinare il modo e la qualità di quella relazione. Non si dimentichi che i fenomeni della vita sociale sono di gran lunga i più complessi e i più involuti, quelli in cui le cause e gli effetti più fittamente s'annodano e s'intrecciano, quelli, di cui riesce più malagevole indagar la struttura e scoprire le leggi. Se, in molti casi, l'azione dell'ambiente non si lascia scorgere a primo aspetto, ciò non vuol dire che l'azione non vi

sia, ma vuol dire, assai più probabilmente, che l'azione è dissimulata. Come più lo studio delle letterature si fa diligente e minuto, più numerose si mostrano, dove non si sospettava ci dovessero essere, le preparazioni, le attinenze, le dipendenze. Certo, in così fatte indagini non si può pretendere, per ora almeno, di giungere a risultamenti di matematica esattezza. La psicologia comincia appena ad ammettere le determinazioni quantitative; la sociologia non può ancora andar più in là delle qualitative. Il progresso della scienza è nel passaggio da queste a quelle; ma avrebbe gran torto chi, non potendo giungere alla integrità del vero, sdegnasse la lenta e crescente approssimazione al vero.